

URTX

EL COMTE PERE D'URGELL (1348-1408) I LES PINTURES MURALS DE SANT MIQUEL DE MONTMAGASTRE (ARTESA DE SEGRE, LLEIDA)

Alberto Velasco González i Francesc Fité Llevot

EL COMTE PERE D'URGELL (1348-1408) I LES PINTURES MURALS DE SANT MIQUEL DE MONTMAGASTRE (ARTESA DE SEGRE, LLEIDA)

Abstract

El presente trabajo supone una aproximación a las pinturas murales de la iglesia de Sant Miquel de Montmagastre (Artesa de Segre, Lleida), un conjunto arrancado y traspasado a un nuevo soporte en 1958, hoy conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 66133, 67401 i 67402). El estudio, a parte del pertinente análisis iconográfico y estilístico, efectúa una interpretación de los emblemas heráldicos que decoran la parte baja de las pinturas, lo cual ha permitido descubrir que sus promotores fueron los condes de Urgell, Pere d'Urgell (1348-1408) y Margarida de Montferrato (1375-1408).

This study represents an approach to the murals of the church of Sant Miquel de Montmagastre (Artesa de Segre, Lleida), that were transferred to a new support in 1958 and now preserved in the Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 66133, 67401 i 67402). The study, apart from the iconographic and stylistic analysis, makes an interpretation of the heraldic emblems that decorate the bottom of the paintings, which has led to discover that the promoters were the counts of Urgell, Pere d'Urgell (1348-1408) and Margarida de Montferrato (1375-1408).

Paraules clau

Pintura mural, pintura gòtica, Lleida, Montmagastre, Comtat d'Urgell, Pere d'Urgell, Margarida de Montferrato.

El present treball és una primera aproximació a les pintures murals procedents de l'església de Sant Miquel de Montmagastre (Artesa de Segre, Lleida), avui conservades a les sales de reserva del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) (núm. inv. 66133, 67401 i 67402) (fig. 1). Es tracta d'uns murals de grans dimensions executats al fresc, amb una alçada de més de 5 m i que es troben encara pendents d'un estudi aprofundit. El conjunt va ingressar al MNAC el desembre de l'any 1958, per donació, després d'un procés d'arrencament efectuat per iniciativa dels Amics dels Museus de Catalunya. L'operació, que va implicar el traspàs a tela de les pintures i el seu muntatge sobre panells, va ser duta a terme pel restaurador Ramon Gudiol Ricart, germà de l'historiador Josep, i va comptar amb l'autorització del

bisbe de la Seu d'Urgell. L'associació va acordar el pagament de 10.000 pessetes al bisbat, una quantitat que s'havia de destinar a la parròquia de Vall-llebrera (propera a Montmagastre), i assumí també les despeses relacionades amb la feina de Gudiol.²

L'església canonical de Sant Miquel de Montmagastre és un temple bastit en època romànica i documentat per primer cop el 1019.³ Avui, malauradament, l'edifici es conserva en un estat lamentable, indigne d'un temple de la seva rellevància històrica. Emperò, encara es mantenia en peu l'any 1922, quan fou visitat per un il·lustre membre del Centre Excursionista de Catalunya, Joan Roig i Font (1870-1933), que ens n'ha llegat una interessant descripció.⁴ En aquells anys, el temple es trobava abandonat, ja que la

¹ Aquest article és resultat del projecte de recerca «Mundo urbano y producción artística en la Catalunya occidental: Lleida y su área de influencia (siglos XIII-XV)» (ref. HAR2008-04281, Ministeri d'Educació i Ciència, investigador principal: F. Fité). Igualment, el treball ha rebut el suport del grup de recerca consolidat Estudis Medievals: Espai, Poder i Cultura (ref. 2009SGR274, Universitat de Lleida, amb el reconeixement de la Generalitat de Catalunya, dirigit per F. Sabaté). Volem agrair a Cèsar Favà, adjunt de Conservació de l'àrea d'Art Gòtic del MNAC, l'amable acollida que ens oferí amb motiu de la nostra visita a aquesta institució per analitzar les pintures. Fem extensiu l'agraïment a Jordi Casanovas, del Departament de Registre i Documentació d'Obres d'Art del MNAC, per les valuoses informacions que ens proporcionà sobre l'arrencament i la forma d'ingrés d'aquests murals al museu barceloní.

² Aquestes informacions són les que consten als arxius interns del MNAC. Vegeu també *Legados y donativos a los museos de Barcelona: 1952-1963* (1963), Barcelona, Junta de Museos de Barcelona, p. 51-52, núm. 279; F. SERRA DE DALMASES (dir.) (2003), *70 anys d'Amics: 1933-2003*, Barcelona, Amics dels Museus de Catalunya, p. 59. A l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona es conserven dues fotografies de l'any 1960, immediatament posteriors a l'operació d'arrencament (clixés 59503 i 59504).

³ Sobre l'edifici, vegeu F. FITÉ (1994), «Sant Miquel de Montmagastre», a *Catalunya romànica*, vol. XVII: *La Noguera*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 69 i 185-187.

⁴ El mateix any del decés de Roig i Font, el 1933, es va publicar una sèrie de tres articles sobre Montmagastre al *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*. Vegeu J. ROIG I FONT (1933), «Montmagastre: El poble», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* (Barcelona), núm. 457, p. 237-242; J. ROIG I FONT (1933), «Montmagastre: El castell», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* (Barcelona), núm. 458, p. 265-270; J. ROIG I FONT (1933), «Montmagastre: El monestir», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* (Barcelona), núm. 459, p. 314-319. La descripció del temple es troba en aquest darrer article, a les p. 317-318. Aquests treballs es complementen amb el conjunt de set fotografies de l'any 1922 conservades al Fons Salvany de la Biblioteca de Catalunya (ref. SaP_655_04, SaP_658_06, SaP_658_06b, SaP_658_05, SaP_658_01, SaP_656_01 i SaP_658_04), que van ser efectuades en el marc de la mateixa excursió. De totes elles, només dues mostren l'interior del temple, tot i que amb visions molt parcials.



Fig. 1.
Pintures murals
de Sant Miquel
de Montmagastre.
MNAC (núm. inv. 66133,
67401 i 67402).
Foto: MNAC.
Fotògrafs: Calveras,
Mèrida i Sagristà.



Fig. 2.
Interior de l'església
de Sant Miquel
de Montmagastre
en el seu estat actual.

població s'havia traslladat a viure al pla, al peu del castell. A més, aquest excursionista constata l'existència d'un projecte per construir una nova església, la qual s'havia d' aixecar amb materials procedents de la vella i, alhora, amb diners procedents de la venda d'un notable conjunt d'objectes de valor artístic sobre els quals dóna notícia.⁵

Centrant-nos ja en les pintures que seran objecte del nostre estudi, cal dir que s'ubi-

caven en un envà construït al presbiteri, que alterava l'escenografia romànica original (fig. 2). En el moment de la visita de Roig i Font, l'altar major era presidit per un retaule renaixentista que incorporava una imatge escultòrica de sant Miquel,⁶ darrere del qual s'albiraven els nostres murals. Roig ja els contemplà en un estat de conservació força precari a causa dels problemes d'humitat i remarcà que la part més ben conservada era la representació central de sant Miquel.

⁵ Vegeu la descripció d'aquests objectes a J. ROIG I FONT (1933), «Montmagastre: El monestir», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* (Barcelona), núm. 459, p. 318-319. Pel que fa a l'intent de venda dels objectes, el rector de la parròquia va escriure per primer cop al bisbe de Lleida, Josep Messeguer, el 1904, tot fent una descripció de tots ells. Cap als anys 1921-1922, sembla que hi ha una revifalla de l'operació amb els antiquaris Josep Valenciano i Josep Cuyàs i el col·leccionista Lluís Plandiura pel mig, tot i que finalment no es va arribar a materialitzar. Vegeu C. BERLABÉ (2009), *El Museu Diocesà de Lleida: La seva formació i la legitimitat del seu patrimoni artístic*, vol. I, tesi doctoral, Barcelona, Universitat Abat Oliba CEU, p. 117; C. BERLABÉ (2009), *El Museu Diocesà de Lleida: La seva formació i la legitimitat del seu patrimoni artístic*, vol. II, tesi doctoral, Barcelona, Universitat Abat Oliba CEU, p. 433-439; C. BERLABÉ (2009), *El Museu Diocesà de Lleida: La seva formació i la legitimitat del seu patrimoni artístic*, vol. III, tesi doctoral, Barcelona, Universitat Abat Oliba CEU, p. 293-313. Seguí com sigui, el 1925 les obres van acabar ingressant a l'antic Museu Diocesà de Lleida i avui es conserven al Museu de Lleida: diocesà i comarcal (núm. inv. 83, 136-139, 324, 333, 381, 578, 593, 601, 677, 919, 927, 928 i 1049). Vegeu-ne els estudis monogràfics a *Museu Diocesà de Lleida, 1893-1993: Catàleg. Exposició Pulchra* (1993), Lleida, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, p. 60-61, 74, 105, 126-127, 130, 186-187, 216-217, 259 i 388.

⁶ J. ROIG I FONT (1933), «Montmagastre: El monestir», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* (Barcelona), núm. 459, p. 318. Cal no confondre la imatge escultòrica descrita, avui desapareguda, amb la que conserva el Museu de Lleida datada als segles XIII-XIV (núm. inv. 324), ja que aquesta va ingressar al museu el 1897; vegeu *Boletín Oficial Eclesiástico de la Diócesis de Lérida*, núm. 6 (25 febrer 1897), p. 117; cf. *Museu Diocesà de Lleida, 1893-1993: Catàleg. Exposició Pulchra* (1993), Lleida, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, p. 130, cat. 203.

Dues fotografies conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic (clixés GA-14423 i GA-14424) (fig. 3-4), efectuades en una data indeterminada anterior a l'arrenca-ment,⁷ ens permeten fer-nos una idea de l'estat en el qual es trobaven abans d'a-questa operació i comparar-lo amb l'actual. Advertim també en aquestes imatges els ancoratges del retaule renaixentista, que ja no apareix a les imatges,⁸ així com l'altar i la peanya d'obra sobre la qual reposava la imatge de sant Miquel descrita per Roig i Font, afegida probablement en el moment de ser col·locat el retaule, a la primera meitat del segle XVI.⁹

Després de l'arrencaament del 1958, els mu- rals es van traspasar a tres suports inde- pendents. Dos d'ells corresponen al cos inferior de les pintures, una mena de retaule mural dedicat a sant Miquel (núm. inv. 67401 i 67402), mentre que el tercer mostra una lluneta que hi havia ubicada a la part superior de l'envà (núm. inv. 66133, 130 × 374 cm). La ubicació del darrer s'adverteix perfectament a les fotografies antigues, per la qual cosa deduí que fou fruit de la ma- teixa campanya pictòrica que la resta.¹⁰ Els escassos vestigis de pintura que aquest fragment conserva únicament permeten identificar la part baixa d'una màndorla, així com les restes dels símbols dels dos evan- gelistes de la part inferior: el lleó de sant Marc i el brau de sant Lluç, tot i que és difícil distingir quin és quin.

Pel que fa als dos panells amb el cicle de- dicat a sant Miquel, un d'ells conté els dos carrers laterals de la banda esquerra del conjunt i mesura 395 × 162,5 cm (núm. inv. 67401), mentre que l'altre mostra el carrer central i els dos de la banda dreta i mesura 395 × 215 cm. (núm. inv. 67402). La unió de tots dos panells dóna com a resultat un gran



⁷ A la documentació conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, la data que consta és 1961, la qual cosa no quadra amb el fet que els murals s'arranquessin el 1958. Segons ens comunica Núria Peiris, tècnica de l'Institut Amatller, la data 1961 correspon en realitat a la del positiu de la imatge, que es va fer a partir d'un negatiu anterior.

⁸ Quant al retaule, vegeu *Museu Diocesà de Lleida, 1893-1993: Catàleg. Exposició Pulchra* (1993), Lleida, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, p. 216-217, cat. 469 (núm. inv. 136-139). Al Museu de Lleida es conserva un carrer lateral de retaule amb la llegenda del miracle del mont Gàrgano, procedent de Sant Miquel de Montmagastre i datable a finals del segle XV. Aquest episodi, un dels episodis més co- neguts de la llegenda hagiogràfica de sant Miquel, indica que el retaule del qual formava part va presidir l'altar major de l'església i, alhora, que va precedir al retaule cinc-centista esmentat. Sobre aquest carrer lateral de retaule vegeu *Museu Diocesà de Lleida, 1893-1993: Catàleg. Exposició Pulchra* (1993), Lleida, Ge- neralitat de Catalunya, Departament de Cultura, p. 105, cat. 150 (núm. inv. 83).

⁹ Amb tot, és possible que aquesta peanya substituís una estructura anterior, de la qual hem conservat una mena de base sustentada per dos permòdols. Ho diem perquè fou executada amb el mateix tipus de morter sobre el qual es van executar les pintures. A més, als laterals dels permòdols encara s'adverteixen restes de policromia amb els mateixos tons vermells que les pintures conservades al MNAC.

¹⁰ A la documentació interna conservada al MNAC, aquest fragment s'ha datat al segle XIII, en un moment anterior a la realització de la resta.

Figs. 3 i 4.
Les pintures
de Sant Miquel
de Montmagastre abans
del seu arrencaament
(anys vint o trenta
del segle XX).
Foto: Fundació Institut
Amatller d'Art Hispànic,
Arxiu Mas
(clixés GA-14423
i GA-14424).



Fig. 5.
**Detall d'un dels
panells de les pintures**
de Sant Miquel de
Montmagastre.
MNAC (núm. inv. 67401).
Foto: MNAC.
Fotògrafs: Calveras,
Mérida i Sagristà.

retaule mural amb cinc carrers, el central lleugerament més ample que els laterals. Els darrers presenten tres nivells d'alçada, amb sengles compartiments que mostren diferents episodis, la qual cosa dona com a resultat un total de dotze escenes que cal sumar al compartiment principal i al cimbal que el remata. Els diferents compartiments són coronats per gablets que mostren arcs polilobulats a l'intradós i frondes a l'extradós, mentre que la part baixa del conjunt s'estructura a partir d'una mena de fris corregut a

manera de predel·la, decorat amb escuts heràldics i garlandes. En resum, ens trobem davant d'una tipologia de retaule que, en certa manera, podria assimilar-se als conjunts escultòrics de la denominada *Escola de Lleida*, bàsicament per l'estructura general, la configuració arquitectònica dels compartiments i el fris inferior amb emblemes heràldics.¹¹

Es tracta d'un conjunt pictòric que en origen devia ser realment interessant, no tant pel que fa a l'estil, ja que ens trobem davant d'un pintor de mitjana qualitat, sinó sobretot des del punt de vista iconogràfic. Les pintures es troben dedicades a sant Miquel, el patró de l'església de Montmagastre, que apareix representat dempeus al compartiment principal, tot combinant les dues facetes per les quals és més conegut: la de psicopomp i la de *Princeps Militiae Caelestis*.¹² Advertim en aquesta part central, a la zona baixa, l'empremta de la peanya d'obra afegida en època moderna, que va implicar l'eliminació d'una part de la pintura original. Just a sobre trobem el cimbal. A dia d'avui és impossible identificar l'escena representada, ja que la pintura s'ha perdut gairebé per complet, tot i que, si ens fixem en les fotografies de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, advertim sense problemes que s'hi mostrava el calvari. Veiem que la composició la centrava la figura de Jesús a la creu, flanquejat per dues figures dempeus, nimbades, que forçosament cal identificar amb la Mare de Déu i sant Joan Evangelista. Igualment, les esmentades fotografies permeten concloure que als compartiments ubicats a banda i banda, avui completament perduts, apareixien Dimas i Gestas, el bon lladre i el mal lladre.¹³

Malauradament, no conservem gairebé res dels compartiments dels extrems d'aquest nivell superior. Amb tot, a les fotografies antigues sembla intuir-se que mostraven sengles representacions de figures dempeus, una de les quals, la de l'extrem esquerre, duia nimbe. Pel que fa a la de l'extrem dret, ens han pervingut restes d'una figura que

¹¹ Pel que fa a la configuració arquitectònica dels retaules de l'escola de Lleida, vegeu F. ESPAÑOL (1995), *El escultor Bartomeu de Robio y Lleida: Eco de la plástica toscana en Catalunya*, Lleida, Universitat de Lleida, p. 111-116.

¹² Entre la nombrosa bibliografia existent, vegeu J. YARZA (1981), «San Miguel y la balanza: Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Saragossa), núm. vi-vii, p. 5-36; F. FITÉ (1998), «La imatge arquetípica de sant Miquel entre Orient i Occident i la seva incidència a Catalunya», a *El Mediterráneo y el arte español: Actas del XI Congreso del CEHA*, València, Generalitat Valenciana i Ministeri d'Educació i Cultura, p. 19-26; P. RODRIGUEZ BARRAL (2005), «Eiximenis y la iconografía de san Miguel en el gótico catalán», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* (Girona), núm. 46, p. 111-124.

¹³ Fins i tot a la de l'esquerra, a la part superior dreta de la composició, s'intueix la figura d'un àngel que s'acosta a la creu, de la qual cosa dedueix que s'hi representà Dimas, el bon lladre que, segons els evangelis apòcrifs, fou crucificat a la dreta de Crist.

vesteix túnica, va nimbada i mostra una ala, la qual cosa permet deduir que es tractava d'un àngel. Ambdues representacions farien *pendant* amb les que trobem als compartiments dels extrems del nivell inferior, ja que un d'ells, el de la banda esquerra, encara conserva restes d'un àngel sostenint un escut. Per tant, tot indica que en aquests quatre compartiments es van representar figures angèliques que, no cal dir-ho, s'adiuen perfectament a la temàtica del cicle que ens ocupa.

Pel que fa a la resta dels compartiments del conjunt, mostraven escenes dedicades a la glorificació de sant Miquel. D'entrada, l'estat de conservació de les pintures fa difícil escatir on s'iniciava la lectura seqüencial del cicle. Amb tot, el fet que al segon nivell trobem tres possibles escenes dedicades a la llegenda del mont Gargano,¹⁴ les quals es desenvolupen cronològicament d'esquerra a dreta, ens fa pensar que la lectura del conjunt podria iniciar-se en aquest punt (fig. 5). Així, al primer compartiment trobem tres personatges mirant cap a l'esquerra de l'espectador, un d'ells sembla que agenollant-se. Tenint en compte la interpretació de les dues escenes que la succeeixen, pensem que podria representar l'episodi miraculós en el qual Gargano, un personatge que posseïa caps de bestiar a la zona de Siponto, en disparar una fletxa enverinada contra un bou que s'havia separat del ramat, veié com aquesta se li clavava a l'ull.

Al compartiment ubicat just a la dreta, sembla que hi trobem el moment en el qual els habitants de Siponto visiten el seu bisbe per demanant-li l'opinió sobre el miracle ocorregut.¹⁵ La història continuaria a l'altra banda de la representació central, al compartiment on veiem un grup de religiosos, encapçalats per un bisbe, que dirigeixen la mirada cap a un punt elevat de la dreta de la composició (fig. 6). Podria tractar-se, doncs, de la processó que els habitants de Siponto, acompanyats del seu bisbe, van fer al lloc del miracle per institucionalitzar el culte al sant. Més difícil és interpretar l'escena que trobem just a la dreta, ja que solament s'hi albira la presència d'un religiós i a sobre, en



posició elevada, un personatge nibat amb ales, que caldria identificar amb sant Miquel. En la línia interpretativa dels tres compartiments anteriors, proposem que pogués tractar-se d'una altra aparició de l'arcàngel, en aquest cas, la que es va produir a Roma, al castell de Sant'Angelo.¹⁶

Si passem al registre inferior (fig. 5), ja hem comentat que al compartiment de l'extrem esquerre trobem un àngel perfectament identificable, que sembla que du nimbe i que branda un escut amb la creu vermella. Just a continuació, localitzem l'escena en la qual sant Miquel és investit cap de les mili-

Fig. 6.
Detall d'un dels
panells de les pintures
de Sant Miquel de
Montmagastre.
MNAC (núm. inv. 67402).
Foto: MNAC.
Fotògrafs: Calveras,
Mèrida i Sagristà.

¹⁴ Aquesta llegenda es correspon amb el cicle de les aparicions de l'arcàngel Miquel i ha esdevingut la més recurrent i difosa en la iconografia baixmedieval. De la mateixa manera que passa amb la resta de les escenes vinculades a la història del sant, la *Llegenda daurada* de Jacoppo da Varazze fou una de les fonts que més va contribuir a la difusió de la seva història. Vegeu J. de la VORAGINE (1982), *La leyenda dorada*, vol. II, Madrid, Alianza, p. 621.

¹⁵ No es tracta d'un episodi amb gaires paral·lels dins el gòtic català. Un dels pocs conjunts on apareix és la taula procedent de Soriguerola (MNAC), de principi del segle XIV. Vegeu J. GUDIOL RICART i S. ALCOLEA BLANCH (1986), *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Polígrafa, p. 26, cat. 7, fig. 100.

¹⁶ J. de la VORAGINE (1982), *La leyenda dorada*, vol. II, Madrid, Alianza, p. 622-623.



Fig. 7.
Doble heràldica del comte Pere d'Urgell a la part baixa de les pintures de Sant Miquel de Montmagastre. MNAC.

cies angèliques per Déu, aquí figurat a través d'una *Dextera Domini* que emergeix d'un cel estrellat.¹⁷ Aquest nomenament pren sentit just a l'altra banda del carrer central, amb la caiguda dels àngels rebels, una de les poques escenes que poden identificar-se sense cap problema (fig. 6). El compartiment de l'extrem dret es troba gairebé perdut, però, tal com ja hem dit, és possible que mostrés una representació angèlica isolada.

Si fos viable la interpretació que proposem, el retaule mural de Montmagastre presentaria dos epicentres iconogràfics molt clars, que es corresponen amb dos dels cicles més coneguts de la llegenda hagiogràfica de sant Miquel: el de les aparicions i el del seu paper com a cap dels exèrcits celestials que lluiten contra el mal. Trobem a faltar, doncs, els episodis de contingut escatològic, tot i que la representació del compartiment

central reflecteix plenament aquesta tercera vessant de la seva personalitat.

Estilísticament, les pintures de Montmagastre presenten un evident ressò del gòtic lineal, el subestil pictòric que va imperar a Catalunya des de final del segle XIII fins a l'arribada dels pressupostos italianitzants, de la mà d'artistes com els Bassa, cap als anys trenta i quaranta de la centúria següent. Aquest lligam amb la tradició del primer gòtic, juntament amb els emblemes heràldics de la part baixa dels quals parlarem tot seguit, van permetre a R. Alcoy situar el conjunt de Montmagastre a l'entorn de l'infant Alfons (1314-1328), futur rei Alfons el Benigne, espòs de Teresa d'Entença, comtessa d'Urgell des del 1314.¹⁸ Aquesta cronologia li va servir a l'esmentada historiadora per reivindicar el valor d'una notícia documental, ja coneguda de temps, que vinculava Alfons amb el pintor barceloní Bernat de Pou, a qui el 1314 es concedia permís per establir-se a Balaguer, ciutat en la qual no residia cap altre pintor.¹⁹ És evident, doncs, que Alfons necessitava dels serveis d'un mestre amb aquest ofici, que va poder treballar a les seves ordres. De tot plegat es dedueix que les pintures de Montmagastre van poder ser executades en aquelles dates seguint un encàrrec de l'infant Alfons, qui sap si pel mateix Bernat de Pou.

Amb tot, la correcta interpretació dels emblemes heràldics de la part baixa fa inviable la proposta, ja que obliga a retardar l'execució de les pintures fins al lapse dels anys 1375-1408. Aquests emblemes se situen en una mena de predel·la o fris que recorre la part inferior de les pintures i que hem conservat fragmentàriament. Ens han pervingut un total de set escuts, tot i que alguns d'ells es troben repetits, la qual cosa fa que, en realitat, solament n'hi hagi quatre de diferents: el primer és un escut de pal partit, d'or, que combina dos pals de gules i un escacat de sable; el segon és també de pal partit i mostra, d'una banda, els dos pals de gules sobre camp d'or, i de l'altra, unes armes de gules amb el cap de plata; el tercer és igual a l'anterior, però amb la variant que el cap és de sable, mentre que el quart és de gules amb un montfloré de plata.

¹⁷ Retrobem l'escena en un retaule de l'antiga col·lecció David de Mas (Madrid), atribuït anys enrere a Lluç Borrassà. Vegeu J. GUDIOL RICART i S. ALCOLEA BLANCH (1986), *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Polígrafa, p. 86, cat. 219, fig. 407.

¹⁸ R. ALCOY (1998), «La pintura gòtica», a *Art de Catalunya*, vol. VIII: *Pintura antiga i medieval*, Barcelona, L'Ilsard, p. 149 i 157.

¹⁹ A. RUBIÓ i LLUCH (1908), *Documents per a la història de la cultura catalana mig-aval*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, p. 61, doc. LII. El document fou àmpliament comentat per "S. SANPERE i MIQUEL [s. d.], *Els Trescentistes. Primera Part (La Pintura Mig-Eval Catalana, vol. II)*", Barcelona, S. Babra, p. 123-125 i 129.

La identificació d'aquestes armes permet associar les pintures a un dels promotors artístics més singulars dels segles xiv i xv a les terres de Lleida, el comte Pere d'Urgell (1348-1408), nét d'Alfons el Benigne i nebot de Pere el Cerimoniós.²⁰ En aquest sentit, el primer dels escuts esmentats combina les armes d'Aragó amb les d'Urgell, una solució que documentem àmpliament en projectes arquitectònics bastits per ell, així com dins el camp de la sigil·lografia i la numismàtica.²¹ El segon dels emblemes combina les barres catalanes amb les armes dels Entença,²² un escut que també fou emprat pel comte (era senyor de la baronia d'Entença) en algun altre dels encàrrecs artístics que va promoure, sempre combinat amb l'anterior. Aquest detall és fonamental, ja que corrobora que Pere d'Urgell utilitzava una doble heràldica que a les nostres pintures apareix a la part baixa del carrer lateral de l'extrem esquerre i, també, a la part

inferior del carrer que es troba immediatament a la dreta del central (fig. 7).²³

Emperò, un dels aspectes més interessants dels emblemes heràldics de les pintures de Montmagastre és que permeten implicar en l'encàrrec, de retruc, la segona muller del comte, Margarida de Monferrato (1364-1420), amb la qual va contraure matrimoni el 1375.²⁴ En aquest sentit, amb ella hem de relacionar la doble heràldica que apareix a la part inferior del segon carrer lateral de la banda esquerra, just a tocar de la que mostra el montflore al camper, que seria l'heràldica privativa de la vila de Montmagastre. Veiem, doncs, que Margarida feia servir també l'heràldica comtal, juntament amb un segon escut que combina les barres catalanes amb les armes de la seva família, els Monferrato (fig. 8).²⁵ La presència de l'heràldica de tots dos membres del matrimoni deixa entreveure, doncs, que l'execució

²⁰ Sobre aquesta vessant de la seva personalitat, vegeu D. MONFAR (1853), *Historia de los condes de Urgel*, vol. II, Barcelona, Establecimiento Litográfico y Tipográfico de José Eusebio Monfort, p. 228; E. CORREDERA (1973), *Noticia de los condes de Urgel*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, p. 190-193. Trobareu un recull actualitzat de les seves empreses artístiques a F. FITÉ (1998), «Els inicis i la implantació del gòtic dins del que fou l'antic territori del comtat d'Urgell i el vescomtat d'Àger», a E. BALASCH i F. ESPAÑOL (ed.), *Elisenda de Montcada: Una reina lleidatana i la fundació del reial monestir de Pedralbes*, Lleida, Amics de la Seu Vella, p. 143 i s.; cf. F. ESPAÑOL (2002), *El gòtic català*, Manresa, Fundació Caixa Manresa i Angle, p. 251-252.

²¹ F. de SEGARRA (1908), «Sigilografia dels comtes d'Urgell», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* (Barcelona), vol. IV, núm. 29, p. 306-320; F. MATEU i LLOPIS (1967), *La iconografía y la heráldica de los condes de Urgel en la sigilografía y en la numismática*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, p. 32-33. L'escut també apareixia a la seva tomba, una caixa de fusta que es trobava a l'antic temple de Santa Maria d'Almatà; vegeu D. MONFAR (1853), *Historia de los condes de Urgel*, vol. II, Barcelona, Establecimiento Litográfico y Tipográfico de José Eusebio Monfort, p. 278.

²² Tradicionalment, s'ha dit que les armes dels Entença eren un escut en or amb el cap de sable, tal com apareixien, per exemple, al sepulcre de Teresa d'Entença que pogué veure Monfar al convent dels franciscans de Saragossa; vegeu D. MONFAR (1853), *Historia de los condes de Urgel*, vol. II, Barcelona, Establecimiento Litográfico y Tipográfico de José Eusebio Monfort, p. 118. Tal com veiem, el comte Pere emprà aquestes armes variant-ne els esmalts.

²³ L'ús d'aquesta doble heràldica s'atesta en altres empreses artístiques promogudes per ell: per exemple, al claustre d'Àger: D. MONFAR (1853), *Historia de los condes de Urgel*, vol. II, Barcelona, Establecimiento Litográfico y Tipográfico de José Eusebio Monfort, p. 270, i F. FITÉ (2003), «El claustre de la canònica de Sant Pere d'Àger», a *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II: Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 2*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 193-196; als dos àngels tinents reaprofitats en una font de Castelló de Farfanya: C. BERLABÉ (1993), «Una empresa artística dels comtes d'Urgell: L'església de Santa Maria de Castelló de Farfanya (Noguera)», a *I Congrés d'Història de l'Església Catalana: Des dels orígens fins ara*, vol. II, Solsona, Bisbat de Solsona, p. 577-578, fig. 8, i F. FITÉ (1998), «Els inicis i la implantació del gòtic dins del que fou l'antic territori del comtat d'Urgell i el vescomtat d'Àger», a E. BALASCH i F. ESPAÑOL (ed.), *Elisenda de Montcada: Una reina lleidatana i la fundació del reial monestir de Pedralbes*, Lleida, Amics de la Seu Vella, p. 146-147, i al retaule de pedra de l'església d'Albesa. En relació amb aquesta darrera obra, s'ha proposat que el comte Pere emprés aquesta combinació d'armes a partir del 1384, data del traspàs de la seva mare, Cecília de Comenge: F. FITÉ (2008), «Els cancellers de l'Estudi General de Lleida i la promoció artística: L'exemple del bisbe Guerau de Requesens, fundador de la capella de l'Epifania de la Seu Vella de Lleida», *Lambard* (Barcelona), núm. XX, p. 61-90; cf. F. FITÉ i I. PUIG (2009), *Castelló de Farfanya: El retaule major de l'església de Sant Miquel*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, p. 15.

²⁴ Vegeu D. MONFAR (1853), *Historia de los condes de Urgel*, vol. II, Barcelona, Establecimiento Litográfico y Tipográfico de José Eusebio Monfort, p. 252-259; J. B. XURIGUERA (1977), *Margarida de Montferrato*, Barcelona, Rafael Dalmau.

²⁵ Les armes dels Montferrato també apareixen en un dels escuts de la caixa sepulcral d'Isabel d'Aragó († 1434) (Museu de Lleida: diocesa i comarcal, núm. inv. 126), originària del monestir de Sixena (Osca). Vegeu C. BERLABÉ (2001), «Caja sepulcral de Isabel de Aragón», a *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía*, vol. I, Lleó, Junta de Castilla y León i Caja España, p. 140-142. Isabel era filla del comte Pere i de Margarida i professà al monestir de Sixena. El sepulcre, executat en fusta policromada, és interessant perquè combina l'heràldica paterna (escut de pal partit amb les armes d'Aragó i Urgell) amb la materna. Amb tot, cal fer notar la inversió dels esmalts de l'escut dels Montferrato en relació amb les pintures de Montmagastre.



Fig. 8.
Doble heràldica de la comtessa Margarida de Montferrato
a la part baixa de les pintures de Sant Miquel de Montmagastre. MNAC.

de les pintures va ser una empresa compartida, tal com va ocórrer en altres ocasions.²⁶

En resum, les pintures murals de Montmagastre esdevenen un projecte artístic que caldrà afegir a la llista dels que van promoure conjuntament el comte Pere d'Urgell i la seva muller Margarida de Montferrato, dos personatges amb una notable sensibilitat que van mostrar una clara inclinació vers les formes artístiques. Aquest aspecte ja havia estat destacat en relació amb el comte,

però mai no s'havia proposat per a la comtessa. És significatiu que el matrimoni costegés aquest conjunt mural, la qual cosa no ha d'estranyar, si tenim en compte que Montmagastre s'incloïa entre les possessions històriques del comtat i que allà es trobava, per exemple, un fortíssim i inexpugnable castell on els comtes servaven l'arxiu privatiu.²⁷ A tall del que diem, paga la pena remarcar l'advocació de les nostres pintures, dedicades al patró de la parròquia, l'arcàngel sant Miquel, un sant que acostumava a donar patrocini a

²⁶ Ho veiem, per exemple, al retaule d'Albesa, on quatre dels compartiments mostren heràldiques dobles. La del compartiment de l'extrem esquerre és la combinació relativa al comte, mentre que als tres restants les armes dobles són les de la seva muller. Aquesta combinació també es donava en algunes de les peces d'orfebreria propietat del matrimoni, com per exemple una «copa daurada ab smalt en lo mig ab senyal d'Urgell e Montferrat», o «un sotabaci banc ab armes dintre de Montferrat e d'Urgell»: J. M. Pou (1913), *Història de la ciutat de Balaguer*, Manresa, Impremta i Enquadernació de Sant Josep, p. 140.

santuaris ubicats en indrets elevats (per allò de les seves aparicions al mont Gargano, al mont Saint Michel i al castell de Sant'Angelo)²⁸ i que, a més, se'l tenia per patró del comtat d'Urgell.²⁹

Igualment, la vinculació de les pintures al comte Pere i a la seva muller obliga a retardar la seva datació fins al darrer quart del segle XIV, amb una cronologia relativa que oscil·laria entre l'any 1375, data del matrimoni de Pere d'Urgell amb Margarida, i el 1408, any del traspàs del comte. No cal dir que aquesta cronologia tan avançada contrasta amb l'estil de les pintures, que per la seva filiació amb els pressupostos del gòtic lineal podria induir a equívocs.³⁰ El nostre

pintor, per ara desconegut, és un d'aquells mestres que, malgrat mostrar-se aliens a l'avantguarda artística que imperava als principals centres de producció, demostren conèixer els paradigmes pictòrics més a la boga.³¹ Aquesta dualitat també l'advertim en qüestions estructurals del conjunt mural de Montmagastre, ja que, mentre que la configuració general mostra les constants típiques dels retaules pictòrics i escultòrics del moment, amb clares al·lusions a l'estructura arquitectònica dels conjunts de la denominada *Escola de Lleida*, la presència a la part superior d'una imatge en majestat mandorlada i envoltada del Tetramorf és un arcaisme que palesa el coneixement que el pintor tenia de models tardoromànics.

²⁷ A banda que la canònica fou segurament fundada per Ermengol I d'Urgell, els comtes sempre van protegir-la i van vetllar pel seu manteniment amb donacions. Per exemple, al testament d'Ermengol X (1314), el comte l'lega per a l'obra de l'església 30 morabetins d'or; D. MONFAR (1853), *Historia de los condes de Urgel*, vol. II, Barcelona, Establecimiento Litográfico y Tipográfico de José Eusebio Monfort, p. 50. Pel que fa a l'existència d'aquest arxiu, la constatem a través d'un document del 1334 en el qual Alfons el Benigne ordenà al seu fill Jaume, comte d'Urgell, que aixequés un inventari dels documents relacionats amb el comtat i que en tragués dues còpies: l'una, destinada al convent de Sant Francesc de Saragossa, i l'altra, juntament amb les escriptures, a Montmagastre, on hi havia l'arxiu comtal. Sabem, a més, que el càrrec d'arxiver l'havia d'ocupar un natural del comtat. Vegeu D. MONFAR (1853), *Historia de los condes de Urgel*, vol. II, Barcelona, Establecimiento Litográfico y Tipográfico de José Eusebio Monfort, p. 251; J. ROIG I FONT (1933), «Montmagastre: El castell», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* (Barcelona), núm. 458, p. 265.

²⁸ Sobre aquestes qüestions, vegeu F. ESPAÑOL (1998), «Culte et iconographie de l'architecture dédiés a saint Michel en Catalogne», *Cahiers de Saint Michel de Cuxà* (Codalet), núm. XXIX, p. 175-186.

²⁹ S'esmenta aquest patrocini en relació amb el comtat a D. MONFAR (1853), *Historia de los condes de Urgel*, vol. II, Barcelona, Establecimiento Litográfico y Tipográfico de José Eusebio Monfort, p. 200.

³⁰ El segon dels autors que es va referir a les pintures de Montmagastre fou J. Ainaud de Lasarte, que també les relacionà amb el gòtic lineal, tot i que situant-les en «ple segle XIV». Vegeu J. AINAUD DE LASARTE (1990), *La pintura catalana: De l'esplendor del gòtic al barroc*, Barcelona, Carroggio, p. 37.

³¹ Seria un cas comparable al del mestre que realitzà els murals de l'església de Vinaixa (les Garrigues), que foren executats el 1350 per encàrrec del prevere Llorenç Micó, segons llegim en una inscripció de la part inferior; J. GUDIOL RICART I S. ALCOLEA BLANCH (1986), *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Polígrafa, p. 66, cat. 157, fig. 294. Es tracta d'un pintor d'escassa qualitat però que destaca també per la potent filiació lineal del seu estil.